

# みんなのポジトリ

国立民族学博物館学術情報リポジトリ National Museum of Ethnology

## 先住民アーティストの交流と文化様式

|       |                                                                                                    |
|-------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者:<br>公開日: 2016-05-12<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 立川, 陽仁<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.15021/00006015">https://doi.org/10.15021/00006015</a>                  |

# 先住民アーティストの交流と文化様式

立川 陽仁

三重大学

## 1 はじめに

いわゆる「ポトラッチ禁止法」がカナダ北西海岸の先住民の伝統に危機をもたらしたなかで、ロイヤル・ブリティッシュ・コロンビア博物館（Royal British Columbia Museum, 以下 RBCM）やブリティッシュ・コロンビア大学（University of British Columbia, 以下 UBC）などの機関は先住民の「失われゆく」伝統を保持するべく、ある一部の先住民にトーテム・ポールの復元を依頼した。これらの依頼を受けた先住民のなかにはクワクワクワウのマンゴ・マーティン（Mungo Martin）やハイダのビル・リード（Bill Reid）がいたわけであるが、トーテム・ポールの復元は多くの人出と時間を要する作業であるから、当然彼らが1人でその作業をやおこなったわけではない。そこには「助手」ないし「弟子」として、多くの若い先住民たちが携わっていた。北西海岸の各地からやってきた彼ら若い「弟子」たちは、徒弟的なシステムのなかで師から技術を学び、そして彼ら弟子たちのあいだで交流をもつことになる。

こうした「超<sup>トランス・エスニック</sup>民族的」なアート制作集団の編成は、時代にすれば画期的であったに違いない。なぜなら、それまで北西海岸のアートは家族や親族集団の内部で技術伝達がおこなわれるものであり、親族集団はおろか、民族集団の垣根を越えたアートの制作ならびに技術学習がおこなわれることはなかったからである。では、具体的に、こうした「超<sup>トランス・エスニック</sup>民族的」な交流は、北西海岸のアートの将来にいかなる影響をもたらしたのか。これが本稿の検討する問いである<sup>1)</sup>。

## 2 アーティストの系譜と3 類型

本論に入る前に、まずは北西海岸、とくにカナダ領の当該地域におけるアーティストの系譜を、ポトラッチ禁止法以後を中心に素描する。ポトラッチ禁止法以後のアート制作におけるもっとも大きな変化は、「アート制作だけで食べていける」という意味での「プロ」のアーティストの誕生であろうが、こうした「プロ」の誕生は、以後のアーティストとしての在り様に大きな幅をもたせることになった。そこでアーティストの系譜をたどった後に、現在の北西海岸におけるアーティストの多様性について紹介しておこう。

## 2.1 アーティストの系譜

ボトラッチ禁止法が施行される以前、アート制作だけで食べていけるという意味での「プロ」のアーティストが存在したとは考えにくい。しかしだからといって、もちろんだれもが仮面やトーテム・ポールをつくれたわけではないので、自然にアート制作が得意な人物へ依頼が集中することになる。そして結果的に、その人物はボトラッチなどの場で仮面などを作成し、その「御礼」として何かしら財の提供を受けるわけであるが、だからといってその「御礼」だけで生活できることはあり得なかった。

おそらくマンゴ・マーティン以前に活躍した著名なアーティスト——チャーリー・ジェームズ (Charlie James)、エレン・ニール (Ellen Neal)、チャールズ・エデンショール (Charles Edenshaw) など——は、まさにこうした人物であったと思われる。つまり、彼らは著名ではあるが、「プロ」のアーティストでは必ずしもなかった。彼らがとりわけ有名になったのは、おそらくボトラッチ禁止法の施行下でアート制作がままならない時代に、それにも関わらず卓越したアートの制作をつづけたからであろう。

さて、マンゴ・マーティンは養父であるチャーリー・ジェームズの師事を仰ぎ、みずからアーティストとして成功を収めると同時に、同じクワクワカクゥであるヘンリー・ハント (Henry Hunt)、トニー・ハント (Tony Hunt) のほか、ハイダのビル・リードなど後に著名になるアーティストたちへの技術教授も怠らなかった。このことから、マンゴ・マーティンはアート制作のための共同体をつくる過程で、すでに民族集団という垣根を越えていたことがわかる。しかし彼にとって、民族集団の垣根を越えたアート制作集団という意味では、むしろ1953年にRBCM主導で開始されたトーテム・ポールの復元作業のほうがはるかに大きな意味をもってくる。

この作業の主任となったマンゴ・マーティンは、ヘンリー・ハントやトニー・ハントを助手として雇い、ひきつづき彼らへの技術教授をおこなう。マンゴ・マーティンが没した1962年以後は、ヘンリー・ハントがRBCMのプロジェクトの主任の座を引き継いだ。RBCMのプロジェクトは1974年に終わるが、ヘンリー・ハントはその後も息子のトニー・ハントやリチャード・ハント (Richard Hunt) らに技術教授をおこなっていく。

RBCMのプロジェクトやその後のハント一族の仕事で注目すべきことは、彼らクワクワカクゥのアーティストが、クワクワカクゥだけでなくハイダやツィムシャンなど他の様式のトーテム・ポールも制作（復元）していたことである。つまり、ヘンリー・ハントら当時のRBCMのプロジェクトに携わったアーティストたちは、後に他の民族集団に属す若い弟子が訪ねてきたとしても、指導が可能になるような技術的素地をすでに備えていたということになる。

ヘンリー・ハントをはじめとするハント一族は、RBCMのプロジェクト以後、ビクトリアにある自宅のスタジオでさらにアート制作に尽力した。ちょうどこの頃、クワクワカクゥをはじめ、ヌー・チャー・ヌルスなど他の民族集団出身の若者がビクトリアの

ハント一族を訪ね、師事を仰いだ。彼らのなかにはバンクーバーやビクトリアなどの都市部に残ってアーティストとして活躍する者もいたが、後述するように、その多くは経験を積むと自らの出身地に帰ってアート制作をつづけた。現在活躍している北西海岸の名だたるアーティストたちの多くは、若いころに上記のような都市部での徒弟的な訓練を経験しているといえる。

## 2.2 多様なアーティスト

以上のことから、北西海岸のアーティストには以下のような多様性が認められることがわかる。

まず、一方の極には、いわゆる「伝統的」アーティストがいる。一般的に、彼らはマンガ・マーティンやヘンリー・ハントらによる上記の徒弟的指導の流れとは無関係に、みずからの出身地に残って家族や親族からアートの技術を習得し、制作してきた。彼らはアートをつくるが、おもな収入源は別にある。それでも彼らの制作は、明らかに「趣味」の次元を超えているし、彼らは「アーティスト」と呼び得るはずである。なぜなら、彼らはしばしば依頼によってポトラッチのダンスのための仮面やトーキング・スティックなどをつくるからである。

この種のアーティストは、技術の高さ／低さに関わらず、概して無名である。キャンベル・リバー在住のクワクワカワクウ、トッド・スミス（Todd Smith）などはこの例にあたるであろうが、彼は父から技術を習得し、いまは仮面を中心に制作および指導をおこなう人物である（トーテム・ポールは制作しない）。地元で不定期に開催される「先住民アート制作の体験教室」で講師をしたり、自らが属す親族集団がポトラッチを開催する際に仮面の制作を依頼されたりするが、彼の主たる収入源はあくまで春と夏におこなわれるニシン漁とサケ漁である。親族のなかから依頼があれば、彼は快く仮面の彫り方を教えている。しかしこれは、あくまでインフォーマルな形でおこなうものである。

他方の極には、ビル・リードやロバート・デビッドソン（Robert Davidson）など、「モダン・アートに足を踏み入れた」といってもよい著名人たちがいる。一般に、彼らは都市部に住み、場合によっては個人のアトリエをもち、その高額な作品を——おもに「白人」の収集家を相手に——商品として売って生計を立てている。「白人」の収集家や批評家たちも高く評価する彼らは、いわゆる「先住民アート・ギャラリー」ではなく、近代美術館で個展をおこなうこともある。このような彼らは自らを「先住民アーティスト」と名乗るかもしれないが、この肩書から「先住民」という接頭辞をとって、ただの「アーティスト」と名乗っても構わない場合もある。実際、このタイプのアーティストのなかには、先住民アートの狭い市場ではなく、より広範な「モダン・アート」の市場に作品を送る者もある。本稿の後半では、このタイプのアーティストのことをあえて——「先住民」という接頭辞をつけずに——ただの「アーティスト」と呼ぶ場面がある。

その他のアーティストたちは、上記の両極の間に自らを位置付ける人びとである。彼らのなかには「伝統的」アーティストのようにその技術を身内から習得した者もいるが、若いころに都市部に移ってハントー族など著名なアーティストのもとで修業をした者もいる。ただ、彼らの多くは現在都市を離れて出身地に戻っている。

彼らにはアート以外の収入源もあるかもしれないが、アートによる収入の比率も多く、アート制作だけで生計を立てる「プロ」そのものも相当数いる。彼らが作品を送るのは「先住民アート」の市場であるから、本稿ではしばしばこの第3のタイプのアーティストが「先住民アーティスト」と表記されるが、その実態はじつにさまざまである。

キャンベル・リバーが誇るクワクワカワクウのアーティスト、ビル・ヘンダーソン (Bill Henderson) は、アートの技術を父のサム・ヘンダーソン (Sam Henderson) から得、いまでは父に勝るとも劣らない名声を地元で得ている。彼はアート制作だけで食べていこうと思えば食べていけるであろうが、いまでも春と夏には自らの漁船で商業的にニシンとサケをとっている。キャンベル・リバーのダウントウンにあるショッピング・モール内の先住民アート店、およびキャンベル・リバー博物館では、彼のてがけた数多くの作品が高額で売られ、また町の要所には彼がつくったトーテム・ポールが立っている。ビル・リードとは違い、バンクーバーやトロントで彼の名を知らない人はいるかもしれない。しかしキャンベル・リバーで彼を知らない人はほとんどいない。

それに対して、サーニッチのチャールズ・エリオット (Charles Elliot) は、アート制作を主たる収入源とする「プロ」のアーティストである。バンクーバーやトロントで彼の名を知る者はごく少数であろうが、サーニッチはもちろん、近隣の都市ビクトリアでも彼の名は知れ渡っている。ビクトリアのダウントウンだけでなく、ビクトリア大学やビクトリア空港には彼の手がけたトーテム・ポールが立っているからである。

このように、一方の極と他方の極のあいだにはさまざまなタイプのアーティストが確認されるのであり、彼らを1つのカテゴリーに括ることはきわめてむずかしいといえる。

### 3 アーティストの技能学習と交流

本稿の1つの鍵である「超-民族的」なアート制作は、実際にはほぼ排他的にトーテム・ポールの制作においておこなわれた。そこで本節では、なぜこうした制作形態が他の作品ではなくトーテム・ポールでなければならなかったのか、そしてそのアート制作の形態とはいかなるものであったのかという点を検討していく。

#### 3.1 トーテム・ポールの制作

北西海岸の先住民アーティスト、とくに男性のアーティストが手掛ける作品には、仮面、シルク・スクリーン、アクセサリー（携帯電話のストラップや指輪、ペンダントな

ど)、トーテム・ポールなどがある。これらの作品のうち、トーテム・ポールの制作は彼らにとって以下にあげる点で「別格」である。

第1に、使用する材料がきわめて大きい。トーテム・ポールにはレッド・シーダーの丸太を利用するが、その大きさは直径がおよそ1メートル、長さは最低でも2メートル、メモリアル・ポール（偉大なる故人を偲ぶ目的でつくられたトーテム・ポール）の場合は最低5メートル（できればそれ以上のものが望まれる）を誇る。この大きな材料に（北西海岸特有の）隙間を完全に埋めていくデザインを施すわけであるから、当然制作にかかる時間も手間も、他の作品とは比較にならないほどである。

第2に、他の作品と違い、トーテム・ポールの制作は必ず複数の人員を要する。しかも彼らの間に分業システムがしかれる。つまり、トーテム・ポールの制作はもっとも複雑な作業なのである。

このことに関連して、第3に、トーテム・ポールの制作には「デッサン」、「彫刻」、「塗色」という基本的な3つの作業以外にも、きわめて多くの、しかも重要な作業工程が存在する。上記の基本的な作業とは直接関係がないのであまり言及されることはないが、材料となるシーダーの丸太をできるだけ安く入手し、なおかつその丸太を安全にスタジオに運搬することは、つねにアーティストを悩ませる重大な任務である。その他、依頼主と完成期限や報酬額を交渉することも、けっして無視できない仕事の1つである。

上記3つの理由から、われわれはトーテム・ポールの制作が他の作品の制作にくらべてある意味で「別格」であることを理解できる。そして実際アーティストたちのあいだでも、暗黙の了解として、トーテム・ポールの制作は他のアートの制作よりも高度な技術を要すると思われるようだ。たしかに「仮面制作はするがトーテム・ポールはつくった経験がない」アーティストはいても、その逆、つまり「トーテム・ポールはつくるが仮面制作はできない」というアーティストは、まず存在しない。

さらにわれわれは、トーテム・ポール制作に関する上記の特徴から、トーテム・ポールの制作が徒弟的な集団においてなされるのに相応しい条件を備えていることを窺い知ることができる。ではトーテム・ポール制作のいかなる点が徒弟的な訓練に相応しいのか。これについては次節で述べることにしよう。

### 3.2 徒弟集団での制作

そもそもアート制作のようにマニュアル化した教育がむずかしい技術は、徒弟的な環境のなかで習得されるのが一般的である。アートのなかには1人でおこなわれるものもあり、その場合は必ずしも徒弟的な環境のなかで技術学習がおこなわれるとは限らないが、複数の人員でおこなわれるのが常のトーテム・ポールの制作は、徒弟集団での実践を理想とするし、また実際にそうであった。では、トーテム・ポールの制作集団は、いかなる意味で徒弟的なのか。そしてトーテム・ポールの制作は、いかなる点で徒弟的な

システムに相応しいのか。以下ではレイヴとウェンガーの議論（1993）によりつつ、徒弟的なシステムに通常みられる4つの特徴をとりあげ、それらをクワクワカクウがサケ漁のときに編成する、同様に徒弟的なシステムにもとづいたクルー集団と比較しながら論じることにする（立川 2009）。

第1に、通常徒弟集団においては、その構成員は技術を非言語的なコード、つまり身体技法として習得する。師は教えを口頭で直接授けることなく、みずからの技術を観察させ、そして「とりあえずやってみる」、つまり「為すことによる学習」（レイヴとウェンガー 1993: 4）、およびその反復を要求する。

これはトーテム・ポールの制作にもあてはまる。ある程度のことまでは師の教授で習得できるかもしれないが、認知心理学者が繰り返し強調してきたように（茂呂編 2001）、各アーティストがおかれる状況は常に変化するものである。たとえばそれは、彼らが扱う材料にもあてはまる。同じ木目のシーダーを材料として提供されることはなく、毎度アーティストは違う材料を相手に、それぞれの木目にあった仕事をしなければならない。このような毎回の状況の変化にうまく対応するには、試行錯誤を繰り返しつつ「とりあえずやってみる」しか対処法はないのである。

第2に、徒弟集団では通常その成員の立場は平等ではなく、序列化されているものである。クワクワカクウのサケ漁の集団をみると、5人のまき網クルーが明確に序列化されていることがわかる（立川 2009: 224-227）。集団内の序列はトーテム・ポール制作集団でも確認されるが、ただ、筆者が観察した限り、その序列は先述のサケ漁の集団にくらべると緩やかであるように思われた。トーテム・ポールの制作集団では、師／弟子の明確な区別は必ずあるものの、サケ漁のクルー集団とは違い、弟子たち（弟子が複数いる場合）の間にさらなる細かい序列があるとは限らないからである。

第3に、上記の徒弟集団における序列は、ふつつ彼らの技術習得度に一致する。うつろいやすい消費者の感覚のせいで作品の評価が不安定になりがちなモダン・アートの場合は例外もあるが（福島編 1995: 444-449）、一般的に、彼らの熟練度は経験年数に比例するといつてよい。つまり、もし弟子たちの間に序列があるとすれば、それは彼らの経験年数にしたがった序列であると考えられる。

われわれはこの熟練度に比例した序列を説明する際、垂直な図（下から上への上昇モデル）を使いがちである（立川 2009: 226）。しかし、どちらかというところ、レイヴとウェンガーは垂直モデルよりはむしろ同心円のモデル（もっとも彼らは、唯一の「中心」があるという考えを否定しているが）に依拠している（レイヴとウェンガー 1993: 12）。後者のモデルでは、経験を積みば積むほど、アーティストの位置は周縁からより——「中心」という言葉が不適切だとすれば——「内側」に変わってくることになる。これら2つの図は、実際はほぼ同じことを表しているわけであるが、強調されるべき点に若干の違いもある。前者のモデルからは、各人が経験を積むにしたがって集団内の階梯を上昇し

ていくことが理解され、後者のモデルからは、経験を積みれば積むほど各人の参加の仕方が周縁的なものから十全なるものに移行していくことが窺える。2つのモデルのどちらがより優れていると判断することは、むずかしい。なぜなら両者ともに、徒弟集団のある重要な特性を表しているからである。前者の図（下から上への上昇モデル）は、集団の各人が技術を磨こうとするためのモチベーションの所在（「技術が向上すればより地位をあげられる」など）を説明し、後者の図（周縁から中心への移行モデル）は、各人が集団への参加形態や帰属意識を次第に高めていく理由を提供してくれるからである。

以上のことをトーテム・ポールに照らしていえば、制作の現場が徒弟的なシステムにしたがうことにより、各人は技術習得のために高いモチベーションを維持し、かつその集団に属するという強いアイデンティティをもてるということになろう。クワクワカワクウのアーティスト、ドウェイン・シメオン（Dwayne Simeon）がいまなお「自分がハント一族の一員だ」と強調することなどは、まさにこの点から説明できる。また、トーテム・ポールの制作には初心者がおこなうべき周縁的な仕事が豊富にあるが、この事實は、新参者が自ら心構えを身につけ、基礎を習得するには格好の条件であるに違いない。各人は、まずは丸太の運搬、表面の削り作業、塗りつぶし（師があらかじめ色で枠どりをした部分の内部を塗りつぶす作業）など、トーテム・ポール本体の制作ではない仕事、あるいは比較的単純な仕事からはじめ、経験を積むにしたがって彫刻などのより中核的な仕事をまかされるようになるのである。

徒弟集団に関する第4の特徴は、直接その集団の主たる活動——本稿においてはトーテム・ポールの制作——に関係のない事柄にまで、各人の学習すべき内容が及ぶことである。たとえば先住民の漁師集団においては、漁そのものの技術だけでなく、皿洗いなどの水の使い方、操舵室での船長とのコミュニケーションのとり方など、漁師が学ぶべき事柄はじつに幅広い。福島真人は徒弟集団のこのような特性を「全人格的な学習」と呼び、徒弟制の重要な要素とみなしている（福島 2001: 71-72）。若林良和もまた、日本のカツオ漁船を例に、直接漁に関係する生活の側面を生産的側面、そうでない部分を消費的側面と呼び、その両方が漁師には重要であると指摘している（若林 2000: 18）。そしてこのことは、トーテム・ポールの制作集団にもあてはまると考えられる。ハントのスタジオに集まったクワクワカワクウやヌー・チャー・ヌルス若者の——民族集団の垣根を越えた——連帯は、まさに若林のいうところの消費的側面から培われたといえるであろう。

先述のコースト・セイリッシュのチャールズ・エリオットは、正確にいうならば、先述のハント一族のスタジオで修業しなかったことになる。しかし彼は、ハントのスタジオで修業していたクワクワカワクウやヌー・チャー・ヌルス若者とスタジオ内外で親交を温めた。こうした親交は、後にチャールズ・エリオットが「コースト・セイリッシュ」様式のトーテム・ポールを創作していく過程で、多大な影響を与えたに違いない。

### 3.3 「<sup>トランス・エスニック</sup>超-民族的」な制作

前項で述べたように、アート制作およびその技術習得は、本来的に「近代的」教授法を拒むものであり、それ故に徒弟的な実践に馴染んだものであったと考えられる。だからこそ、こうした徒弟的な制作集団は、ポトラッチ禁止法の施行時以前からすでに存在していたのであろう。しかし1950年代から1970年代にかけておこなわれたRBCMやUBCのプロジェクト以後は、こうした制作集団が一気に増加することになった。トーテム・ポールの制作依頼そのものが増え、働き手となる弟子が多数必要になったからである。ただ、上記のプロジェクト以後の制作集団とポトラッチ禁止法以前のそれとは、前者においてはしばしば家族や親族集団のみならず、民族集団の枠を越えて編成されたという点で、大きな違いがあった。

RBCMやUBCがマンゴ・マーティンやビル・リードらに依頼した仕事は、おもに古いトーテム・ポールの復元であり、それらのトーテム・ポールはさまざまな文化様式に属するものであった。マンゴ・マーティンがクワクワカワクウであるからといって、復元すべき対象がクワクワカワクウのトーテム・ポールに限定されたことはない。彼らはハイダ、ツィムシャンのトーテム・ポールの復元もしたのであり、この事実こそが後の「<sup>トランス・エスニック</sup>超-民族的」な制作を可能にする素地をつくったのである。

RBCMのプロジェクトが終わった1970年代、マンゴ・マーティンの弟子であったヘンリー・ハントのスタジオには、アーティストを志す数多くの若者が集った。クワクワカワクウからはハント一族の若者はもちろん、先述のドウェイン・シメオンなどハント一族以外の若者もいた。他にもヌー・チャー・ヌルスからはロン・ハミルトン (Ron Hamilton)、ティム・ポール (Tim Paul)、パトリック・エイモス (Patrick Amos) などが弟子入りした。また、ビル・リードとともにUBCのプロジェクトに参加したダグ・克蘭マー (Doug Cranmer) のもとには、クワクワカワクウからはボー・ディック (Beau Dick)、ジェリーとラッセル・スミス兄弟 (Jerry & Russell Smith) が、ヌー・チャー・ヌルスからはフランク・チャーリー (Frank Charlie) が集まった。先述したように、コースト・セイリッシュのチャールズ・エリオットも「弟子入り」こそしなかったが、足しげくハントのスタジオに通い、そこに集う若いアーティストたちと交流をもった<sup>2)</sup>。

## 4 「<sup>トランスエスニック</sup>超-民族的」な制作の影響

1950年代から1970年代にまきおこったトーテム・ポール制作の現場における「<sup>トランスエスニック</sup>超-民族的」なうねりは、その後のアート制作に対していくつかの影響をもたらすことになった。そうした影響には、実際のアート制作に現出した顕在的なものもあれば、たしかにアーティストに何かしらの作用をもたらしたはずではあるものの、最終的にはほとんど現出す

ることのなかった潜在的なものもある。本節では顕在的／潜在的影響を1つずつとりあげて論じていくことにしたい。

顕在化した影響としてとりあげるのは、違う民族集団に属す若いアーティストたちの間で、各集団に固有のモチーフや制作方法が交換されたということである。これはたしかに現出した現象ではあったが、ごく一時期、ごく一部のアーティストにしかあてはまらないことであったので、過去の文献ではほとんど言及されてなかったし、筆者も2010年初頭に現地で調査をするまで知ることはなかった。つづく4.1ではこの現象について論じることにした。

もう1つの影響は、むしろ潜在的なものであり、多くの場合は現出することはなかったようである。それはすなわち、彼らがビル・リードや一部のハント一族のアーティストのような「先住民」という接頭辞のつかないただの「アーティスト」と接し、あるいは弟子入りすることで、みずからもその気になれば将来「先住民アーティスト」ではなくただの「アーティスト」になれるための道が開かれたことである。しかし現実には、ハントのもとに弟子入りした多くの若者たちはこうした接頭辞のつかないただの「アーティスト」ではなく、あくまで「先住民アーティスト」であることを選んだ。それはなぜであろうか。4.2および4.3では、この問いを検討しようと思う。

#### 4.1 交換される文化様式

「実際にやってみる」という方法でしか技能が学習できない徒弟集団では、当然ながら失敗がつきものとなる。そこで集団の成員は、あらかじめ別の構成員の失敗に備えておく必要がある。失敗に備える方法としては、ビンジング（師匠が弟子に必要以上に檄を飛ばすこと）のように、あらかじめ失敗がおきないようにする工夫もあるが（HAAS 1972）、失敗した者を許す社会的な余地をつくっておくことも同様に不可欠である。

そこで必要となるのが、徒弟集団内で擬似的な家族関係を構築することである。つまり、たとえば師匠が「親」のような存在となり、年長の弟子が「兄」、年少の弟子が「弟」のような存在になれば、失敗しても許せるであろうという理屈である（立川 2009: 229–230）。こうした擬似一家族関係の構築は日本でも落語や漫才師、その他の徒弟集団でもおこなわれているので、とくに説明は要らないと思われるが、いうまでもなく、こうした関係を構築するために不可欠なのは生産的側面ではなく消費的側面である。弟子たちで酒を飲み、仕事に関係のあること／ないことを自由に語らうことこそが擬似的な家族関係を構築するのに寄与しているのは想像にかたくない。

これと同じことは、トーテム・ボールの制作集団においても確認されている。ここでは筆者が確認できた顕著な例として、先述のフランク・チャーリーをとりあげよう。ヌー・チャー・ヌルス（フランク・チャーリー）は、ダグ・クランマーに誘われて彼のスタジオで仕事をした。そのとき彼は、多くの同志と知りあったが、とりわけクワクワカワ

クウのラッセル・スミスと仲良くなり、スタジオ内外で親睦を深めていった。筆者が自宅を訪問した際に彼は過去の作品をみせてくれたが、そのなかで筆者の目にとまったのは彼がクワクワカクウの様式でつくった仮面であった。フランク・チャーリーによると、彼は親しかったラッセル・スミスからある日バーで「おれたちは兄弟みたいなものだ」ということをいいあい、ラッセル・スミスからクワクワカクウ様式でのデザインを学んで仮面を制作したという。同様の例は、ヌー・チャー・ヌルスなどの他のアーティストにもいくつか確認された。

北西海岸の伝統では、フランク・チャーリーのこの行為はきわめて異例なことと受けとめられる。ヌー・チャー・ヌルスのアーティストがクワクワカクウ様式の作品をつくれば、それはもはや伝統的なアートではなく、——ゴッホが浮世絵の要素を流用するのと同じ意味で——モダン・アートなのである。もしフランク・チャーリーがみずからつくったクワクワカクウの仮面を「伝統的なアート」と主張したければ、彼はクワクワカクウ出自の人物と「結婚」する——本来的な意味であれ、比喩的な意味であれ——ことが求められる。「鷲」のクレストしか所有していないアーティストが「シャチ」を描くためには、「シャチ」のクレストをもった人物と結婚しなければならないのと同じである。この点でフランク・チャーリーが異例なのは、たとえ彼がラッセル・スミスと「義兄弟」の契りを結んだとしても、ポトラッチなどの場で公的な承認を得ることなくそうした点である。それ故、彼のつくったクワクワカクウの仮面は、ある意味で他のアートを実験的にとりいれることに寛容であるモダン・アートの領域に、彼が足を踏み入れたことを象徴するものとみなされ得る。

ただ、いずれにせよ、フランク・チャーリーをはじめ、彼らが——トーテム・ポールの復元を依頼された場合をのぞいて——クワクワカクウ様式のアートを制作したのは、若いころのごく一時期だけでしかなかった。以後、彼らはもっぱらヌー・チャー・ヌルス様式のアートのみを制作するのである（フランク・チャーリーはその後クワクワカクウの女性と結婚してクワクワカクウのアートを制作する「正統」な権利を得たにも関わらず、である）。そこで筆者がフランク・チャーリーに「これ〔クワクワカクウ様式の仮面〕以後、なぜクワクワカクウの作品をつくらなかったのか」と聞いてみたが、彼は筆者の質問の意図を理解していない様子で「私はヌー・チャー・ヌルスだから」としか答えなかった。では、ある日突然彼が自らの民族的な出自に立ち戻ったのはなぜであろうか。その後の彼との会話、および同世代のアーティストたちのその後の動向をみると、この問いの答えがおのずと浮かびあがってくる。いずれの場合も、彼らが自らをただの「アーティスト」ではなく、「先住民アーティスト」と同定するようになったことと関係がありそうなのである。次項ではそのことについて論じていこう。

## 4.2 「伝統の踏襲」という理想

筆者が訪問したとき、先述のフランク・チャーリーは「若いころの自分は、自分より能力のあるアーティストはいないと思っていた」と笑いながら語ってくれた。バンクーバーで親友のラッセル・スミスとともに写真におさまっていた彼の自信に満ち溢れた表情は、この語りが完全に冗談ではないことを連想させる。自他ともに認める才能ある若者であった彼には、当時住んでいたバンクーバーにそのまま残って、モダン・アートに足を踏み入れたただの「アーティスト」になるという選択肢も当然あったはずである。前項でふれた彼のクワクワカクウ様式の仮面は、まさにそのことを象徴するものであろう。しかし実際には、彼はそうはならなかった。フランク・チャーリーはポート・アルバーニに戻り、ヌー・チャー・ヌルス様式のアートのみを精力的につくるようになったのである。そして同じことは、若いころを都市部での修業に費やした同世代の多くのアーティストたちにもあてはまる。

では、なぜ彼らはモダン・アートの領域から手を引いて「先住民アーティスト」になることを選んだのか。この問いにこたえるにあたり、まず2つの点に留意したい。第1に、彼らがビル・リードらにくらべて才能がなかったからだという仮説は否定しておいたほうが無難である点である（しかし後に改めてこの点に立ち戻ることにはなるはずである）。なぜなら、当時の多くの若いアーティストたちが、先述のフランク・チャーリーと同じように、自身の才能をビル・リードのそれに劣るとみなしていたとは到底考えられないからである。現にフランク・チャーリーも、また同じくポート・アルバーニに帰ったティム・ポールやパトリック・エイモスも、故郷に戻った後に国際的なレベルで活躍しつづけている。

第2に、彼らがいわゆるただの「アーティスト」ではなく「先住民アーティスト」という肩書を選んだ背景には多分に戦略的な側面もあるであろうが（これについては4.3にて詳述する）、若かったころの彼らが胸の内に抱いていた志を無視することはできないということである。「超-民族的」なアート制作<sup>トランス・エスニック</sup>といううねりは、まずもってポトラッチ禁止法により各集団が伝統的なアートの断絶に直面していたという時代背景のもとで起こったのであり、たとえばティム・ポールがいうところでは、当時著名なアーティストのもとに弟子入りした若い彼らは、当然自らの伝統を復興したいという強い思いを抱いていたのである。ただ、当時活躍していたビル・リード、および彼らが弟子入りしたヘンリー・ハントらとの出会いは、彼らが「プロ」になる道を開いたし、さらには「先住民アーティスト」であり、かつモダン・アートにも足を踏み入れるただの「アーティスト」であるための道も潜在的な形で切り開いたといつてよからう。モダン・アートの要素や浮世絵の技法を少なからず取り入れたシルク・スクリーンの制作は、彼らにとっては「先住民アーティスト」同様、ただの「アーティスト」として「成功」するための登竜門にもなったはずである。しかし現実には、彼らは年を重ねるにしたがって、ただ

の「アーティスト」になれる可能性を断ち切っていった。そして「伝統を復興したい」という初心に戻るかのように、「先住民アーティスト」という肩書を選択していくのである。

では、なぜ「伝統を復興する」ためには「先住民アーティスト」でなければならないのか。ここには「先住民アーティスト」とただの「アーティスト」のそれぞれに期待されるイメージの違いが関わってくる。まず、「先住民アーティスト」は「先住民アート」という比較的狭い市場に作品を送り込む人びとである。そして彼らは同時に、しばしば無名である伝統的アーティストたちとともに（あるいはそれ以上に）、地元の先住民コミュニティに対して伝統の復興の面で貢献することを求められている。加えて、伝統的アーティストとは違って彼らは富裕であると思われがちであるから<sup>3)</sup>、さらに金銭的な援助——ここには収入の一部をコミュニティに還元することのほか、無報酬でコミュニティにアートを提供することもふくまれるであろう——も期待されている。それに対し、ただの「アーティスト」は、まずもってその存在の立脚基盤が個人的なところにある。個人的な資質によって、ときには他のアートの要素を実験的に流用しつつ、想像力豊かなアートを制作し（この段階で彼は「伝統的」ではない！）、資本主義にのっとり（しばしば多額の）現金収入を得る。だから地元コミュニティよりはむしろ、資本主義社会において経済の結節点となる都市に住んだほうが彼にとっては都合がいい。そして都市部に住む以上、出身コミュニティへの彼の貢献はほとんど期待できない。

2つのタイプのアーティストには、相反するこのようなイメージが伴うわけであるが、ここでの問題は、こうしたイメージの違いから、2つのタイプが両立しにくい点である。理論的にいえば、2つのタイプは1人の個人の内に両立し得るかもしれない（実際、ビル・リードなどは器用に2つのタイプを渡り歩いた人物と位置づけられよう）。しかしその事実を周囲の人びと——地元コミュニティの先住民、〈白人〉の批評家たちなど——に認めさせるには、多大な時間、財力と、ある種の器用さが必要となるのである。

しかし「先住民アーティスト」を名乗れば問題が解決するかといえば、そうでもない。キャンベル・リバー博物館の館長、リーシャ・デービス（Lesia Davis）は、本稿に名前があがっているアーティストのほとんどを「先住民アーティスト」と認めつつも、「伝統的ではなく、あくまで現代的（contemporary）なアーティスト」だとみなしている。また、ビクトリア大学の人類学者、リーランド・ドナルド（Leland Donald）氏は、チャールズ・エリオットのトーテム・ポールを「現代的な先住民アートとして評価する」と述べている。両者のいう「現代的（アート）」という語は、いわゆるモダン・アートとは区別されるが、同時に「伝統的なもの」とも明らかに違うものである。両者の意見が示すのは、以下のようなある種の皮肉である。つまり、伝統の復興を夢見て若き先住民はハントらのもとで修業を積んだものの、地元をでて都会にいき、そこで自身の民族的な出自とは異なる人びとと修業を積んだという事実、伝統的には存在しなかった「プロ」であるという事実などが、「伝統を踏襲する存在」として周囲が彼らのことを認めるのを

妨げるのである。「伝統を踏襲する存在」になるには、ただの「アーティスト」ではなく「先住民アーティスト」と名乗ったほうが、まだましであることに違いはない。しかし実際には、たとえ〈先住民アーティスト〉を名乗っても、それだけで周囲が「伝統を踏襲する存在」とみなしてくれるとは限らないのである。

そこで彼らは、可能な限り、みずからの行動様式を伝統的アーティスト——たとえば本稿の第2節に登場したトッド・スミスのようなタイプのアーティスト——のそれに近づけていく必要がでてくる。当然、都市に残るよりは、地元に戻るほうがよい。アート制作で得た収入は、個人で貯め込むのではなく、何かしらの形で地元の先住民コミュニティに還元したほうがよい。だからこそ彼らは、自らの出身コミュニティに帰り、さらにはコミュニティの依頼（あるいは期待？）に応じて金銭的な利益を省みずに作品を提供したり、あるいはアート収入を使ってポトラッチを開催したりすることもあるであろう。

もっとも、彼らが地元の先住民コミュニティに何かしらの貢献をするのは、外部からの無言の圧力が働いてそうするとは限らない。彼らが自らすすんでそうしている節もあるのである。それが顕著に現れているのが、彼らのスタジオである。いま、彼らはキャンベル・リバー、フォート・ルパート、ポート・アルバーニなどの出身地に戻り、自身のスタジオでアート制作をおこなっている。そのスタジオには彼ら自身の息子、若い親族が弟子として出入りし、作業をおこなっている。つまり、彼らはいまや師となって、きわめて伝統的な様式に近い形でアート制作の技術を自身の集団の成員に「指導」できているのである。あくまでスタジオを観察した筆者の印象でしかないが、これこそが彼らが若いころに恋焦がれていたアート制作の風景であるように思われる。

#### 4.3 戦略としての側面

もっとも、アーティストたちにとって、伝統の復興をただひたすら願うことだけが「先住民アーティスト」の肩書を選択した理由ではないはずである。彼らには「先住民アーティスト」であることの利点が少なからずあるからである。

たとえば、「先住民アーティスト」であったほうが、アーティストとしての評価を安定させやすいのはたしかだ。彼らが作品を送る先住民アートの市場は、ビル・ホルム (Holm 1965) やその他の知識人たちのおかげで、ある程度評価の基準が確立されており、安定している。他方、もし彼らがただの「アーティスト」であった場合、作品の出展先は裾野の広いモダン・アートの市場となる。そこで彼らは、ビル・リード、場合によってはアンディ・ウォーホルらと競わねばなくなるリスクを負うだけではない。伝統的なもの、不変なものに価値をおき、それ故に評価基準が比較的安定している先住民アート市場とくらべ、モダン・アートの市場は消費者の感覚によって評価が変化しやすい。そのような場に身をおくことは、彼らが自らのアーティストとしての価値をリスクに晒す

ことになるのである（福島編 1995: 444-449）。そのようなモダン・アートの市場に身をおくよりも、先住民アートの市場に身をおいたほうが、間違いなく彼らの評価は安定するはずである。

また、「先住民アーティスト」であるほうが、もし彼らが地元コミュニティで政治力を獲得しようとする際には明らかに有利である。ただ、筆者が別稿にて論じたように（立川 2008: 24-25）、単にアーティストとしての名声や経済力だけでは政治的権力に近づくことはできない。北西海岸では政治力を行使するにあたってしばしばバルト流の「取引」（transaction）がおこなわれてきたが（Barth 1966）、これは彼らアーティストたちにとっても例外ではない。彼らは、ポトラッチでトーテム・ポールを制作するよう依頼されれば、それを無報酬で引き受けることがあるかもしれないし、また、アート制作による莫大な報酬を何らかの形——漁船を買ってクルーとして親族を雇ったり、ポトラッチを開いて親族に食事を提供したりするなど——で親族集団の成員たちに分配するかもしれない。これらの行為において、アーティストはみずからの社会的な「成功」に対する周囲の妬みを回避することができる。しかしそれと同時に、こんどは彼がつくっておいた「貸し」が無形の「名声」になったり、あるいは——選挙での「票」という形で——有形のものになったりして返ってくることが多々ある。世界中の多くの地域で確認されていることであるが（Meltzoff and Lipma 1986）、北西海岸では、政治力を得るためにはその人物の政治的立場を正当化する何かしらの地位（できれば世襲の地位）が不可欠となる。キャンベル・リバーの居留地でたびたびヘンダーソン家からチーフ・カウンセラー（chief councilor, バンドの最高責任者）が選出されるのは、ビルをはじめとするヘンダーソン家のアーティストたちによるバンドへの貢献と無関係ではあり得ないであろう（立川 2008）。

## 5 終わりに

ポトラッチ禁止法によって存続の危機に瀕した北西海岸アートの伝統は、マンゴ・マーティン、ビル・リード、ヘンリー・ハントなどの才能あるアーティストの尽力により、何とか現代にまで生き延びることができた。この幸運はひとえに上記アーティストたちが、彼らを訪ねてきた若いアーティストたちに技術を享受したおかげである。

マンゴ・マーティンやヘンリー・ハントたちが残した「遺産」は、それだけにとどまらなかった。社会経済的な観点からみれば、彼らは先住民のなかからアート制作だけで生計を立てられる「プロ」のアーティストを生みだすきっかけをつくった。また、美術論的な観点からいえば、彼らは、「真正」なる伝統的アートの要素をとりいれてはいるが、もはや伝統的アートではないような、ある意味でモダン・アートとも呼び得るものの創出にも踏み込んだし、さらには「超-民族的」なアート制作集団の編成により、民

族出自の異なるアーティスト間での「技術交換」も（部分的、一時的にはあるが）生み出した。

それ故に、彼らの弟子たちには、「プロ」になる道はもちろん、ヌー・チャー・ヌルスのアーティストがクワクワカクゥ流の作品をつくる可能性、そしてただの「アーティスト」になる道さえ開かれたことにある。弟子たちが若かったころは、目の前に立ち現れたこのような「無限の」可能性を悦び、それを享受したこともあるが、やがて彼らはジレンマに陥ることになる。つまり、若かったころの彼らが最初に志した「伝統の復興の担い手」という立場と、モダン・アートに手を染めるただの「アーティスト」という地位は、多くの場合相いれないものとみなされたのである。そこで彼ら弟子たちは、ただの「アーティスト」ではなく「先住民アーティスト」にとどまる道を選んだわけであるが、彼らが「伝統の復興の担い手」とみなされるためには、地元コミュニティに無償で作品を提供したり、アート収入を分配したりするなど、さらに周囲のさまざまな期待にこたえなければならないのである。

しかし「先住民アーティスト」の肩書に甘んじて、けっして利益にならない地元コミュニティの要請にこたえることは、彼らにとって耐えがたい苦痛というわけではまったくないのである。まず、それによって彼らはみずからの若かったころの志をまっとうできるであろう。自身の息子たちにいまアート制作の技術を教えている彼らのスタジオは、まさに彼らが夢見ていた風景である。さらに「先住民アート」の市場にとどまることは、彼らのアーティストとしての評価を安定させるであろうし、地元コミュニティの要請にこたえることは、地元での政治的な力を得るには格好の戦略となるはずである。

## 注

- 1) 2010年1月、筆者は11日間をかけてバンクーバー、ビクトリア、キャンベル・リバー、コモックス、ポート・アルバーニを訪問し、数人のアーティストに直接あうことができた。彼らのほとんどは、親切にも筆者にスタジオ見学をさせてくれた。また、キャンベル・リバー博物館の館長（当時）リーシャ・デービス氏は筆者のために数人のアーティストとコンタクトをとってくれた。筆者はさらに、2010年9月にビクトリアを訪れ、再びチャールズ・エリオット氏に会い、彼のスタジオを見学した。本稿において使用される情報はおもに上記の機会に入手したものである。現地のアーティストの方々、先述のリーシャ・デービス氏には多大なる感謝の意を表したい。
- 2) 以上の情報は、おもに筆者の聞き取りと各人に関するホームページによる。
- 3) 2003年に筆者がクワクワカクゥのコミュニティを訪問したとき、ふだんは漁で生計を立てているあるアーティストに仮面制作の依頼があり、仮面制作のほうがサケ漁にでるよりはるかに収入が多いという理由で彼はその年出漁しなかったということがあった。このことは、「アーティストは概して富裕である」というわれわれのイメージを支持するものに思われる。ただし、彼らアーティストたちの収入が他の先住民とくらべて格段に多いと結論するのは容

易ではないようだ。筆者が2010年9月にチャールズ・エリオットのスタジオを訪問した際、彼はビクトリア空港からの依頼によりトーテム・ポールを制作していた。筆者はその報酬額を聞かなかったが、「たんまりお金が入るね」と冗談交じりに彼にいったところ、チャールズ・エリオットは「いや、でも丸太の購入費、運搬費、弟子の収入などの支出があるから必ずしもそうではないよ」と答えてくれた。彼の返答はもちろん謙遜もあると思われる。しかし、クワクワカクウのコミュニティでも丸太の購入と運搬はつねにアーティストたちを悩ませている問題であるから、彼のいったことはあながち嘘ではないであろう。

## 文 献

Barth, F.

- 1966 *Models of Social Organization*. Man. Occasional Papers of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 23. London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.

福島真人

- 2001 『暗黙知の解剖——認知と社会のインターフェイス』東京：金子書房。

福島真人編

- 1995 『身体の構築学——社会的学習過程としての身体技法』東京：ひつじ書房。

HAAS, J.

- 1972 *Binging: Educational Control among High Steel Ironworkers*. In B. Greer (ed.) *Learning to Work*. Thousand Oak, California: Sage Publications.

Holm, Bill.

- 1965 *Northwest Coast Art: An Analysis of Form*. Seattle: University of Washington Press.

レイヴ, J. と E. ウェンガー

- 1993 『状況に埋め込まれた学習——正統的周縁参加』（佐伯胖訳）、東京：産業図書（J. Lave and E. Wenger, 1991, *Situated Learning: Legislative Peripheral Participation*, Cambridge: Cambridge University Press）。

茂呂雄二編

- 2001 『実践のエスノグラフィ』東京：金子書房。

Meltzoff, S. and E. Lipuma

- 1986 *Hunting for Tuna and Cash in the Solomons: A Rebirth of Artisanal Fishing in Malaita*. *Human Organization* 45: 53–62.

立川陽仁

- 2008 「アーティストの社会的地位と政治力——キャンベル・リバーのクワクワカクウの例から」『トーテムの物語——北西海岸インディアンのくらしと美』pp. 22–25, 網走：北海道立北方民族博物館。
- 2009 『カナダ先住民と近代産業の民族誌——北西海岸におけるサケ漁業と先住民漁師による技術的適応』東京：御茶の水書房。

若林良和

- 2000 『水産社会論——カツオ漁業研究における「水産社会学」の確立を目指して』東京：御茶の水書房。